COMPOSITION FRANÇAISE
ÉPREUVE COMMUNE : ÉCRIT

Estelle Doudet, Françoise Gevrey, Pierre Glaudes, Guy Larroux, Anne-Pascale Pouey-Mounou, Olivier Stiker-Métral, Emmanuelle Tabet, François Vanoosthuyse.

Coefficient : 3. Durée : 6 heures

Sujet

Dans *La Pensée du roman* (Paris, Gallimard, 2003, p. 46), Thomas Pavel écrit :

« Pour saisir et apprécier le sens d'un roman, il ne suffit pas de considérer la technique littéraire utilisée par son auteur ; l'intérêt de chaque œuvre vient de ce qu'elle propose, selon l'époque, le sous-genre et parfois le génie de l'auteur, une *hypothèse substantielle* sur la nature et l'organisation du monde humain ».

En vous appuyant sur des exemples littéraires précis et variés, vous direz ce que vous pensez de cette affirmation.

*

Le sujet de cette année portait sur le roman, genre que les candidats pensent parfois mieux connaître que d'autres. Il a cependant posé bien des problèmes, en offrant une certaine résistance à la compréhension. Il est vrai qu'il se situe d'emblée sur *le terrain herméneutique* : il définit les éléments à prendre en compte non seulement pour déterminer (« saisir ») le « sens d'un roman », mais aussi pour porter un jugement critique sur lui ou pour en estimer la valeur (« apprécier »). Ce sont donc conjointement les questions de la construction du sens dans un roman, de son déchiffrement par le lecteur, qui sont posées. Ces questions sont elles-mêmes indissociables de l'évaluation de ce qui distingue tel roman particulier des autres œuvres du même genre.

La thèse soutenue par Thomas Pavel est que le sens et la valeur d'un roman ne sauraient être ramenés à « la manière » dont celui-ci représente la réalité au moyen de procédés (« la technique littéraire utilisée par son auteur ») sur lesquels les poétiques narratives d'inspiration formaliste ou structuraliste – à commencer par la narratologie – ont concentré leur attention. Pavel, qui réaffirme l'hétéronomie et la transitivité du roman, refuse de réduire ce genre à un ensemble de procédés formels, de ne considérer l'univers fictif que sous l'aspect d'un agencement d'éléments au sein d'une structure.

Le récit – qu'on désigne par là le *muthos* aristotélicien (la « mise en intrigue ») ou l'articulation de « la diégèse » et de « la narration » – est sans grand intérêt et même incompréhensible selon Pavel, si on le considère en lui-même, « sans référence à la pensée qui l'anime ». Le présupposé sur lequel se fonde implicitement l'énoncé de Pavel est que, dans un roman, le récit – ce qu'il appelle aussi « la matière anecdotique » (*La Pensée du roman*, *op. cit.*, p. 46) – est inséparable de l'idée, de la pensée qui l'informe. On retrouve ici l'opposition aristotélicienne de « la matière » et de « la forme », distinction physique dont découle, dans l'ordre poétique, que le roman n'est pas une duplication de la réalité, mais un artefact mimétique, une reconfiguration du réel qui introduit dans cette construction

sémiologique un principe d'intelligibilité de la structure du monde (Voir Ricœur, *Temps et Récit*).

De là vient que pour dégager la pensée du roman, on ne peut se contenter d'une analyse des formes, condition nécessaire, qui cependant « ne suffit pas » à épuiser la question : la technique littéraire non seulement n'est pas à elle-même sa propre fin mais, pour que l'œuvre prenne sens au cours de la lecture, elle doit être rapportée à une proposition fondamentale, relevant du possible et portant sur l'homme (« une hypothèse »), que le roman, genre de la durée, a le temps de formuler avec une certaine ampleur (cette hypothèse est « substantielle »).

Plus exactement, cette proposition fondamentale aborde le monde humain sous deux aspects, à la fois concurrents et complémentaires, touchant à sa « nature » et à son « organisation ». Par « nature » du monde humain, il fallait entendre « la place de l'homme dans le monde prise dans sa plus grande généralité » (*La Pensée du roman, op. cit.*, p. 46), c'est-à-dire quelque chose comme *une anthropologie* romanesque qui transcende « la multiplicité des communautés humaines » (*ibid.*) : une pensée générale des rapports que l'homme, en tant qu'espèce, institue avec l'univers et notamment des relations qu'il tisse avec ses semblables. La notion d' « organisation » renvoyait alors, dans cette perspective, à la modulation des « hypothèses anthropologiques fondamentales » (*ibid.*, p. 47), que produit le roman, par des facteurs historiques et sociaux. La distinction entre « nature » et « organisation » indiquait donc, selon toute apparence, une tension à l'œuvre dans le roman entre, d'une part, une conception unitaire de l'humain permettant de poser toujours les mêmes questions sur l'homme en tant qu'individu, sur ses rapports avec l'ordre commun, sur l'articulation de cet ordre commun et de l'idéal moral, et, d'autre part, l'attention portée aux déterminations sociohistoriques concrètes, à l'immersion de l'homme dans un milieu particulier.

La « pensée du roman », au sens où l'entend Thomas Pavel, serait donc toujours prise dans cette dialectique où l'homme est appréhendé dans sa plus grande généralité, mais aussi dans ses particularités circonstancielles, liées à une histoire, une culture, une société. L'équilibre entre ces composantes, comme l'ensemble des déterminations de cette « anthropologie fondamentale et sociale » dépend de divers facteurs qui, si l'on considère la citation, sont essentiellement de trois ordres : historique (« selon l'époque »), générique (« le sous-genre ») et psychologique (« le génie de l'auteur », ses dispositions intellectuelles et morales).

Le sujet ainsi compris permettait de poser un ensemble de questions qui pouvaient nourrir la problématique. Si le roman n'est pas, comme le prétend Pavel, la simple mise en œuvre d'une technique, *comment*, dès lors qu'on se soucie d'en déchiffrer la signification, sa « pensée » prend-elle forme ? La pensée propre au roman, qui n'est pas conceptuelle, ne se trouve pas, comme le relève Pierre Macherey, « en arrière » des formes littéraires, elle ne saurait être « extraite de ces formes comme un corps étranger », pouvant être recueilli « par l'intermédiaire d'un système d'énoncés séparés » (*À quoi pense la littérature*, PUF, 1990, p. 197).

Cette première question pouvait conduire à des réflexions sur les deux niveaux, poétique et narratif, où se forme la pensée du roman, laquelle procède, comme le dit encore Macherey, de « la circulation libre des images, des schèmes énonciatifs et narratifs », plus que d' « une organisation déductive strictement agencée » (*ibid.*, p. 198). On pouvait ainsi s'interroger sur la charge symbolique de certains titres (*Germinal*), sur le jeu des références intertextuelles (l'hypotexte pascalien dans *Un roi sans divertissement* ; la réécriture parodique de *Candide* dans *Voyage au bout de la nuit*), sur le rôle des métaphores (l' « enfer » parisien dans *La Fille aux yeux d'or*), sur le rapport du récit à l'*exemplum* et sur son fonctionnement allégorique (*La Peau de chagrin*, *La Peste*).

Une autre question, non moins importante, concerne l'incidence sur l'herméneutique du roman d'une pensée par hypothèse, fondée sur la construction d'un « monde possible » dont les lois, considérées globalement, constituent, dans l'ordre *virtuel* et *expérimental* de la fiction, une anthropologie, voire une cosmologie. Cette deuxième question pouvait conduire à des réflexions sur le savoir paradoxal produit par le roman, – un savoir en forme de questionnement, de formulations dilemmatiques, de confrontation dialogique (*Le Tiers Livre*, *Jacques le Fataliste*), laissant une grande liberté au lecteur et le plaçant en situation de coopération interprétative, ce qui ne permet guère au genre de faire place à la prédication (cf. les limites du « roman à thèse » à la manière de Paul Bourget).

La troisième question qui pouvait être posée concerne la tension, propre à la « pensée du roman », entre une anthropologie fondamentale (visant l'Homme) et une anthropologie sociale (ayant en vue l'homme dans un environnement sociohistorique). On pouvait examiner cette question à travers l'analyse des facteurs qui déterminent selon Pavel ladite tension. Certains sont historiques : on pouvait considérer sous cet angle la façon dont l'histoire du roman est traversée par le conflit d'un romanesque immémorial, enracinant le genre dans des archétypes fondamentaux (de la passion, de l'héroïsme), avec une aspiration à plus de vraisemblance, à un ancrage historique et social plus solide (cf. l'opposition anglo-saxonne entre *romance* et *novel*). Autres facteurs pris en compte par Pavel, les codes qui constituent le « cahier des charges » d'une variété de roman : le rapport au référent, l'ancrage de la fiction dans la réalité ne sont pas les mêmes, c'est l'évidence, dans les romans allégoriques du Moyen Âge (*Le Roman de la rose*) et dans les nouvelles historiques de l'âge classique (*La Princesse de Clèves*), dans les contes philosophiques de Voltaire et dans les romans réalistes de Flaubert ou des Goncourt.

Enfin, une dernière question consistait à se demander dans quelle mesure l'idée d'une pensée du roman défendue par Pavel résistait à l'objection de Gracq dans la préface de *Penthésilée*, lequel affirme que l'œuvre de Kleist, « comme toutes les vraies œuvres symboliques, ne signifie rien avec précision » et qu' « on perdrait son temps à essayer de cerner son “message” » (Corti, 1954, p. 13). Comment, en particulier, rendre compte, en se fondant sur la thèse de Pavel, des romans de la modernité littéraire, qui se situent dans la postérité de Flaubert et se réfèrent – un assez grand nombre de candidats l'ont vu – à l'idéal d'un « livre sur rien, qui tienne par la seule force de son style » ?

*

Le sujet proposé cette année offrait donc une ample matière de réflexion. Il s'est avéré assez sélectif dans la mesure où la difficulté relative de son analyse a accentué les travers des candidats les plus fragiles ou les moins bien préparés. Ces travers peuvent être rangés sous diverses rubriques.

Délimitation du sujet

La délimitation générique proposée cette année n'aurait pas dû surprendre. Or la définition du roman est apparue très floue sous la plume de maints candidats. Il semble donc nécessaire de faire quelques rapides mises au point.

Le sujet a très souvent conduit à une confusion du roman et de la littérature. De nombreuses copies ont été illustrées par des exemples hors sujet, d'Ovide à Ionesco, les textes les plus cités de ce point de vue étant les *Essais*, les *Caractères*, les *Confessions* et *Enfance*. Si l'autofiction peut en effet brouiller les frontières génériques, l'analyse de la confluence entre écritures est rarement entreprise par les candidats, les autobiographies étant

considérées dans les copies, sans l'ombre d'une explication, comme des fictions narratives. Cette dérive a été préjudiciable à de nombreux travaux.

La citation devait donc inciter à réfléchir à ce qu'est un roman : ce n'est pas simplement une fiction (car une pièce de théâtre, aussi, est en général fictionnelle), mais une fiction narrative**,** qui ne fonctionne pas tout à fait de la même façon qu'un conte ou qu'une nouvelle (l'idée de *substantialité*, qui a beaucoup dérouté, aurait pu être analysée dans cette perspective). Les candidats qui ont bien pris en compte la délimitation du sujet ont été conduits à proposer, souvent en introduction, un certain nombre de traits définitionnels du genre romanesque. Très souvent ces propos introductifs ont été approximatifs, voire erronés.

Genre « lawless » selon le mot de Gide que l'on a souvent vu cité, le roman apparaît comme une écriture libre de règles. Il faut souligner que cette vision des choses, juste par ailleurs, est datée : les « règles » en question, en littérature française, sont celles de l'âge classique. Avant et après cette période, d'autres genres ont été libres de règle, en particulier le théâtre qui n'est régulier que pendant deux siècles en France.

Les candidats sont souvent allés plus loin en expliquant cette liberté d'écriture par deux facteurs, historique et social : le roman est un genre neuf ; le roman est un genre « bas ». Rappelons cependant que le roman est un genre illustré – quelques candidats l'ont dit avec bonheur – dans l'Antiquité, époque où la littérature continue à fleurir, même après Aristote. D'autre part, si l'on considère la littérature d'expression française, les premiers romans – terme qui signifie alors « traduction d'œuvres antiques en langue vulgaire » – apparaissent vers 1140-1150, avant les premières pièces de théâtre vernaculaires qui nous sont parvenues. En tout état de cause, ce n'est pas un genre né au XVIIe siècle, ni sous la plume de Diderot, comme on a pu le lire parfois (« le premier roman est de Diderot » ; ou encore « les romans antiques étant peu connus, le roman ne s'impose qu'après la Renaissance »).

Rappelons aussi que le roman n'a été considéré comme un genre « populaire » que tardivement. Les romans de Chrétien de Troyes (vers 1170-1180) sont une littérature réservée à la plus haute aristocratie. Cette situation sociale perdure au XIIIe siècle, moment de la grande vague arthurienne. À cette époque, le roman n'est nullement un genre « bourgeois » : il ne met guère en scène cette population et ne semble pas être particulièrement en faveur auprès d'elle. C'est grâce à son extraordinaire succès que le genre se diffuse bientôt, de la fin du XIIIe siècle au XVIIe siècle, vers d'autres couches sociales. Au XVIIe siècle, il est en effet devenu « populaire », au sens où un public de plus en plus étendu le lit. Exclu des catégories inspirées par l'aristotélisme, le genre connaît alors la rançon de son succès. Décrié, il doit développer des stratégies de légitimation narrative, prétendant être document authentique découvert par hasard, faux mémoires ou fausses correspondances, avant de s'imposer au XIXe siècle. Le roman de cette période, que les copies connaissent bien mieux, est donc issu d'une longue histoire, qu'il ne faut pas occulter. On ne reprochera évidemment pas aux candidats, qui ont choisi des études déjà très exigeantes, une culture littéraire antique faible et une culture littéraire médiévale quasi nulle. Mais on peut leur suggérer d'être prudents dans leurs affirmations.

Analyse du sujet

La citation de Thomas Pavel conduisait les candidats à réfléchir au fonctionnement du roman, du point de vue du lecteur autant que de l'auteur. Fonctionnement paradoxal puisque fondé sur une tension entre l'affirmation d'un mode « universel » du roman (sa « pensée », son « hypothèse substantielle ») et la prise en compte de son évolution et de sa diversité (« époque », « sous-genre »). Pareille perspective s'inscrit dans un contexte critique que beaucoup de candidats ont compris : un retour, dans les années 2000, sur les méthodes d'approche des années 60.

Mais fréquemment, l'analyse de la citation a manqué. Les introductions se sont souvent résumées au recopiage de la formule de Pavel et à des problématisations postiches, révélant la précipitation de certains candidats ou leur incapacité à interroger le sujet : « En quoi est-ce juste de dire cela ? » ; « L'intérêt du roman ne réside-t-il pas dans d'autres aspects ? » ; « Dans quelle mesure l'auteur de *La Pensée du roman* a-t-il raison ? ».

Lorsqu'elle a été tentée, l'analyse du sujet a fréquemment conduit à des simplifications, des reformulations caricaturales, de véritables faux-sens. Ainsi l'apparente mise de côté de la « technique littéraire » est devenue le centre de bien des copies, ouvrant à des plans en forme d'impasse, opposant avec paresse le fond et la forme : I. le roman n'est pas un genre qui a besoin d'une technique ; II. Toutefois, sans technique, il n'y a pas de roman ; III. Le style, c'est l'homme même, qui sait concilier la forme et le fond, etc. D'autre part, l'épithète « substantielle », qui posait assurément un problème, a été le plus souvent évitée, ou mal comprise (au sens de « matériel », de « lié aux apparences », etc.), alors qu'elle ajoutait un paradoxe intéressant à « hypothèse ». Beaucoup de candidats se sont contentéS de poser, sans plus ample débat, cette notion d'« hypothèse substantielle » comme allant de soi ou l'ont assimilée par commodité aux notions floues et galvaudées de message (« le message, et donc l'hypothèse ») et de thème (« le roman naturaliste peint la condition ouvrière », « le thème du roman balzacien est la lutte pour l'argent »).

Toutefois, certains candidats parviennent à conduire leur analyse avec finesse, et on a pu relever avec satisfaction, chez les meilleurs, de très réelles qualités de conceptualisation. Une chose cependant est de comprendre la citation, une autre est d'en dégager la matière d'une discussion. C'est ainsi qu'une analyse étirée sur plusieurs pages peut déboucher sur une problématisation très banale, centrée le plus souvent, comme on l'a vu, sur l'articulation schématique de la technique et du sens, parfois à la limite de la contradiction (I. « La technique est secondaire » ; II. « La technique joue un rôle primordial »), ou répéter simplement la citation sous forme interrogative, voire assumer sans le moindre embarras le caractère imposé de l'exercice (« Il s'agit de discuter la citation », « Il faudra s'interroger sur la pertinence du propos », toutes formules qui signifient : « Je vais faire une dissertation »).

Il est objectivement difficile de passer de l'analyse conceptuelle à la problématique, mais c'est sans doute sur cette étape décisive de l'introduction qu'il faut concentrer ses efforts, au moment où, la citation une fois comprise, il s'agit, sans la caricaturer ni la réduire, de confronter l'avis de son auteur à une expérience de lecture que seul peut donner le contact personnel avec les textes. Or c'est ici que le caractère formel de l'exercice – et la panique des candidats ou leur frilosité – occultent le plus souvent l'essentiel du débat, faisant se disperser la réflexion en une multitude de questions éparses, d'attaques injustes, de distinctions oiseuses.

Rappelons aux candidats qu'une citation forme un tout cohérent, qu'elle a des implications et que les modalités d'articulation entre ses termes essentiels doivent mobiliser en priorité la réflexion. On a ainsi souvent rencontré des copies pleines de fermeté, d'efficacité, d'énergie, d'allant, mais qui peinaient à dégager les enjeux du sujet. Ce sont ces difficultés qui expliquent le déséquilibre fréquent de certaines compositions, la première partie occupant la moitié de l'ensemble, la troisième faisant parfois défaut ou étant réduite à sa plus simple expression, indigne d'une véritable discussion. Enfin il est évident que le procédé qui consiste à découvrir la problématique dans les cinq dernières lignes de la dissertation (« Il faudrait interroger la notion d' "hypothèse substantielle" ») est particulièrement dangereux.

Organisation et articulation des idées

Issus d'introductions rapides sur le sujet, de nombreux travaux ont donc tourné court et se sont enfermés dans de fausses contradictions. Le jury a été frappé par la fréquence

d'affirmations vagues : « Le roman donne une certaine approche du monde » ; « Le monde humain remplit les romans de tous les siècles », etc. De telles platitudes ont souvent remplacé l'articulation des idées, voire les idées elles-mêmes.

Autre travers : affaiblis par une réflexion inexistante sur le sujet, les candidats se sont réfugiés dans des formules apprises, qu'ils ont souvent assemblées par juxtaposition : un paragraphe sur le personnage, un autre sur le style, d'autres sur la critique, parfois sur le théâtre, la poésie, etc. À quoi sert une étude des personnages de Stendhal si elle n'est pas clairement rapportée au sujet ? Rappelons que la première qualité requise d'une dissertation est la disponibilité face à ce sujet. On ne saurait trop mettre en garde les candidats contre une tendance à rejoindre des variations connues d'avance. De nombreuses copies introduites par une citation – de Mallarmé, de Montesquieu, de Malraux, de Baudelaire, de Valéry… – dont le rapport avec le sujet n'est pas toujours très net, trahissent d'emblée cette tentation de retrouver dans celui-ci la matière d'un devoir traité en cours. De là, de nombreux développements convenus sur le rapport à la vérité, sur la *mimèsis*, sur le personnage ou encore sur l'intentionnalité.

Ces morceaux rapportés ont été introduits dans les copies d'autant plus facilement que le manque d'articulation, chez un grand nombre de candidats, favorise les raccourcis porteurs d'erreurs : pour beaucoup d'entre eux, *l'hypothèse* est ainsi devenue une *vérité* imposée par l'auteur, cette *vérité* s'est confondue avec la *réalité* et l'expression de cette dernière a été ramenée à la question du *réalisme* (ou du *naturalisme*).

On conseille aux candidats d'éviter les affirmations rapides et les généralisations abusives, qui dénotent une paresse de la pensée : à en croire certains, un roman ne serait efficace que s'il est achevé (on ne voit pas cependant que l'inachèvement du *Conte du Graal*, pour ne citer que cet exemple, ait laissé la postérité dans l'indifférence) ; pour d'autres, un roman est toujours « sauvé » par son « esthétique » ; c'est un genre qui plaît parce qu'il est par définition « vraisemblable » (comme si *La Princesse de Clèves*, de ce point de vue, n'avait suscité aucun débat…), un genre « surtout caractérisé par son absence de structure » (voyez *La Vie mode d'emploi*, par exemple...).

Choix des exemples

Les exemples disponibles ne manquaient pas. Mais la plupart des candidats se sont sagement tournés vers des œuvres analysées en classe : *Gargantua*, *La Princesse de Clèves*, *Jacques le Fataliste*, *Madame Bovary*, *L'Assommoir*, *Du côté de chez Swann*, *Voyage au bout de la nuit*, *La Jalousie*. Cet ensemble est intéressant et riche, à condition d'en proposer des analyses précises, ce qui a parfois été le cas.

Rappelons que les exemples doivent être choisis dans un champ assez large du point de vue chronologique, qu'il convient d'être exact (*La Princesse de Clèves* n'est pas un roman du XVIIIe siècle, Furetière n'est pas l'auteur du *Roman comique*, Mme de Rênal n'est pas un personnage d'un roman de Flaubert, comme on a pu le lire) et qu'il est bon de ne pas s'en tenir toujours aux mêmes passages étudiés en cours. On doute parfois que certains candidats aient pris le temps de lire des romans. Or on attendrait d'eux une approche personnelle du genre. Cette approche ne devrait pas exclure des exemples très récents comme *Les Bienveillantes*, mais devrait remonter aussi au-delà de Balzac et de Flaubert ou de l'inévitable *incipit* de *Jacques le Fataliste*. Enfin l'utilisation des exemples doit être précise : combien de fois cite-t-on l'expression de la « Stendhalie » créée par Julien Gracq sur le modèle de la « Romancie », sans se soucier de mettre en rapport les grands romans stendhaliens avec la pensée de Thomas Pavel… Cette utilisation doit aussi être réfléchie : *Clélie* de Mlle de Scudéry n'est pas « rocambolesque » ; il n'est pas si évident que *La Disparition* de Georges

Perec n'ait « aucun sens » et soit « purement ludique », quand on considère le contexte historique de la déportation, qui est sous-jacent.

Nous conseillerions volontiers aux candidats de citer des œuvres dont ils connaissent l'auteur ou le titre. Pirandello ne s'appelle pas « Picarelli », ni Dostoïevski « Doïevski ». *Crime et Châtiment* n'est pas intitulé *Crime et Sentiment*, non plus qu'*Orgueil et Sentiments* (au lieu d'*Orgueil et Préjugés*) n'est une œuvre de Virginia Woolf. Gautier n'a pas écrit *Le Capitaine Fracas* ni Proust *En revenant de chez Swan*. Le jury est heureux de lire des analyses d'œuvres littéraires étrangères, à condition que celles-ci soient maîtrisées par les candidats.

Un obstacle à l'indispensable disponibilité à l'égard du sujet est souvent constitué par la tendance des candidats à voir la littérature à travers le prisme de la critique. Si l'on ne peut que se réjouir de les voir bien informés des tendances de la « littérature secondaire », capables souvent de restituer les arrière-plans et les enjeux de la citation, et riches déjà de la familiarité qu'ils ont pu acquérir avec ces débats et avec des études de poids, il est un peu décevant en revanche de devoir se demander parfois si cette information n'a pas fait obstacle à la lecture directe des œuvres : il est bon que *Madame Bovary* soit analysée avec l'aide du *Contre Sainte-Beuve*, que l'on utilise Genette, Deleuze, Rousset ou Compagnon, mais le jury continue – continuera – d'être sensible à la rencontre entre un candidat et les textes qu'il évoque, à l'étendue et à la pertinence de ses lectures, à la richesse d'une analyse personnelle et précise, remise en perspective et exploitée à bon escient dans le débat. Qu'il soit bien clair qu'aucune analyse critique, aussi éblouissante soit-elle, ne saurait se substituer à la littérature. De surcroît, l'inconvénient de ce recours parfois exagéré aux commentateurs, au détriment des textes, est la transformation de la discussion en une bataille de critiques qui court le risque du hors-sujet.

Il va de soi également que raconter ne suffit pas : trop de développements sont bâtis sur une simple présentation d'ouvrages, sans que l'on puisse discerner si ceux-ci ont été effectivement lus, ni si cette lecture s'est bornée à en prendre connaissance, sans distance critique. Quelle que soit la célébrité de l'œuvre en question, son ancienneté – on a ainsi pu apprécier la variété d'exemples tirés aussi bien du *Quart Livre* ou de *L'Astrée* que des romans de « l'extrême contemporain » – l'ouverture d'esprit dont on fait preuve ne justifie en aucun cas que l'on se contente de les mentionner ou de les décrire. La pertinence des exemples est aussi affaire de dosage : il est très contestable de bâtir un devoir sur quatre exemples surdéveloppés, transformant la dissertation en une étude sur œuvres, facilement verbeuse. Ainsi, on a pu relever de beaux rapprochements entre la « substantifique moelle » du prologue du *Gargantua* et l'« hypothèse substantielle» de la citation, mais certains candidats n'ont pas su s'arrêter ensuite de parler de Rabelais. Il est tout aussi regrettable de se lancer dans de vagues considérations sans le moindre exemple, ou d'asséner sans preuve ni nuance les affirmations les plus péremptoires.

L'histoire littéraire non plus ne saurait tenir lieu de réflexion : le déploiement des exemples doit porter une argumentation, non être déroulé pour lui-même, et il est à cet égard déroutant de voir certains candidats oublier l'exigence du débat – et le dire – pour faire de la citation le prétexte à une histoire littéraire des plus schématiques.

Expression française, syntaxe, orthographe

La grande faiblesse conceptuelle de certaines copies se reflétait dans une maîtrise du français écrit dramatiquement insuffisante. Très nombreux ont été les candidats qui ne sont pas parvenus à recopier correctement le terme « substantielle » qui figurait dans le sujet. On a rencontré bien souvent des mots courants mal orthographiés : « mannières », « d'abbord », « celont », « contrère », « la forme et le fon » ; des verbes du troisième groupe dont la

conjugaison au présent de l'indicatif désormais échappe (il « exclu », sans sa désinence /t/ semble s'être imposé dans l'usage de plusieurs candidats) ; des confusions fréquentes avec l'anglais : « scandal », « language », « characters » ; d'innombrables licences dans l'usage de la ponctuation et des accents (l'accent circonflexe est ainsi devenu un signe *lawless,* apparaissant et disparaissant mystérieusement).

Il semble entendu pour certains candidats que les noms propres n'ont pas d'orthographe, et le jury a dû deviner qui se cachait derrière « Quenaud », « Orace », « Mme de Lafaillette », « Sartres », « U. Echo », « R. Bathes » ou « J. Gracques ». La *Princesse,* plébiscitée, a trop souvent été « *de Claive* », M. de Nemours « Nemors » ou « Nesmours ». Et que dire de l'apparition d'une « Manon Lesqueau » ?

Enfin le style de nombreuses copies atteint les limites de l'acceptable pour un travail écrit. Certes, on trouve encore de bonnes formules sous des plumes inspirées. Mais, les tours oralisés se font de plus en plus nombreux (« On peut pas dire que… ») ; « déjà » en début de phrase tend à remplacer « en premier lieu » ; « au final » semble avoir eu raison d' « enfin ». Doit-on rappeler qu'on peut douter de l'élégance et de la correction de présentatifs comme « Voilà-t-il pas » ? Que « bien que » est toujours utilisé avec le subjonctif et « après que » avec l'indicatif ? On pourrait multiplier à l'infini les (mauvais) exemples. Certains maîtrisent si peu ce qu'ils écrivent qu'ils en viennent à affirmer l'inverse de ce qu'ils voudraient dire (« Dénonçant la cause de la peine de mort, Hugo… »).

Présentation des copies

Qu'il soit enfin rappelé aux candidats que la lisibilité des copies est une exigence minimale. Certains travaux sont très difficilement déchiffrables du fait d'une écriture minuscule ou relâchée. Les abréviations, répétons-le, sont à proscrire : une dissertation n'est pas un carnet de notes, c'est un discours organisé qui comporte des paragraphes commençant par un alinéa. Les ratures sont malvenues et insupportables quand elles tendent à envahir la page.

Certaines copies manquent de clarté, à tel point que le lecteur reste indécis sur leur découpage : il arrive que la problématique et l'annonce du plan soient indiscernables, que le nombre exact des parties ne puisse être établi avec certitude, qu'il soit difficile de déterminer, en fin de devoir, si celui-ci est achevé. Beaucoup de candidats, s'ils veulent être compris, doivent prendre conscience de l'importance des codes graphiques qui régissent l'écrit.

Les copies de haut niveau – il y en a eu heureusement d'excellentes – sont celles qui allient la fermeté de la pensée, la rigueur de l'analyse, l'élégance de l'expression, la tenue de la présentation et la civilité de l'écriture.